
Poétiques de l'intime dans "Amour"

Solenn Dupas



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/9100>

DOI : 10.4000/studifrancesi.9100

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 122-135

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Solenn Dupas, « Poétiques de l'intime dans "Amour" », *Studi Francesi* [En ligne], 154 (LII | I) | 2008, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 13 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/9100> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.9100>



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Poétiques de l'intime dans "Amour"¹

Avec une extraordinaire supériorité d'art, [Verlaine] s'est assimilé toutes les formes liturgiques par lesquelles s'exhale la douleur des âmes² [...] (HENRY CÉARD, *L'Express*, 1881).

Il m'a semblé découvrir [dans son œuvre] un soupçon d'ironie, ce qui n'est point le fait d'un sauvage, l'ironie ne poussant que sur les terres extrêmement vieilles et civilisées³ (ADOLPHE BRISSON, *Annales poétiques et littéraires*, 1894).

Le recueil *Amour* est souvent considéré comme un ensemble représentatif de ce que Martine Bercot nomme un «repl[i]» «sur [l]'existence»⁴. Il s'agit tantôt de stigmatiser un étiolement créatif, tantôt au contraire de louer une poétique «biographiquement touchant[e]»⁵ dotée d'une «épaisseur vécue» et témoignant d'une «écoute de soi»⁶ sincère. Dans tous les cas, on a tendance à réduire la démarche de Verlaine à une transcription fidèle et immédiate de son vécu empirique. Mais l'image de poète spontané et naïf qu'il cultive dans ses préfaces et poèmes depuis *Sagesse* relève d'une posture énonciative conventionnelle qui ne suffit pas à rendre compte de la complexité de son art. Largement héritée de certains métadiscours romantiques, elle dessine en effet l'idéal utopique d'une parole qui communiquerait directement l'intériorité de l'auteur. Or il convient de ne pas occulter la part d'automythification et de fiction qui participe également dans son œuvre à l'élaboration du sujet lyrique. En effet l'expression poétique ne consiste pas tant en une formulation immédiate des affects qu'en une création, une reconfiguration du donné empirique destinée à créer des effets spécifiques.

Est-ce à dire pour autant que l'auteur d'*Amour* se montre résolument étranger à la démarche autobiographique? Étudiant les phénomènes de détermination dans la pièce XVIII de la section «Lucien Létinois», Jean-Michel Gouvard considère de son côté que sa poétique ne va pas dans le sens d'une particularisation du référent, mais dans le sens d'une évocation générale. Verlaine chercherait à «effacer toute description circonstanciée de faits autobiographiques, au profit d'une évocation plus que vague d'activités qu'il appartient à chacun d'imaginer»⁷. Cette critique des interprétations qui restent rivées à l'anecdote biographique et associent invariablement «l'homme» et «l'œuvre» est évidemment salutaire. Néanmoins on peut se demander si une approche résolument «anti-référentielle» appliquée à l'ensemble du recueil

(1) À l'aimable invitation de Yann Frémy et Seth Whidden, une première version de cet article a été présentée en mars 2006 dans le cadre du séminaire «Verlaine / Rimbaud» (Université Paris IV-Sorbonne). Nous remercions également Steve Murphy pour l'attention qu'il a bien voulu porter à ce travail.

(2) H. CÉARD, cité par M. PAKENHAM, *Correspondance générale de Verlaine*, vol. I, 1857-1885, Paris, Fayard, 2005, p. 733.

(3) A. BRISSON, cité par O. BIVORT, *Verlaine*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne («Mémoire

de la critique») 1997, p. 408.

(4) M. BERCOT, «Préface», *Verlaine (1896-1996)*, Paris, Klincksieck, 1998, p. 10.

(5) E. ZIMMERMANN, *Magies de Verlaine*, Slatkine Reprints, 1981, p. 216.

(6) C. AMMIRATI, *La sincérité chez le dernier Verlaine*, dans *Verlaine à la loupe*, dir. J.-M. GOUARD et S. MURPHY, Paris, Champion, 2000, p. 133.

(7) J.-M. GOUARD, *Évocation poétique et poétique de l'évocation: "Âme, te souvient-il..."*, «L'Ecole des Lettres», n. 14, 1996, p. 201.

ne risque pas de trahir certains des choix poétiques de Verlaine. Ainsi lorsque Jean-Michel Gouvard récuse systématiquement l'intérêt des références à Elisa Montcombé, Mathilde Mauté, Arthur Rimbaud et Lucien Létinois⁸, il met sur le même plan des procédures sémantico-référentielles différentes. Car s'il est vrai que les noms de Mathilde et de Rimbaud n'apparaissent pas explicitement dans ces vers, témoignant d'un refus de spécification indéniable, en revanche le nom de Lucien Létinois figure en titre du «lamento» élégiaque d'*Amour*. Celui d'Elisa est également présent dans un poème ajouté en 1891⁹. Or la mention de ces noms propres doit être prise en compte, en tant qu'elle contribue à particulariser les destinataires des poèmes. La double dédicace à Georges Verlaine, au seuil du recueil et dans le dernier poème, fait même se rencontrer le patronyme du sujet empirique et celui du sujet lyrique. À son destinataire, qu'il présente comme son fils, ce «je» adresse en effet une injonction qui constitue un autobiographème manifeste:

Voici mon testament:

Crains Dieu, ne hais personne, et porte bien ton nom

Qui fut porté dûment¹⁰.

Certes ces éléments ne suffisent pas à attester d'une démarche exclusivement autobiographique. Cependant il convient de ne pas les négliger, dès lors que l'on rappelle avec Dominique Combe que la conception du sujet lyrique ne relève pas tant d'une opposition entre l'empirique et le fictif, que d'une tension irréductible entre ces deux pôles, d'un «jeux»¹¹. C'est bien dans cette perspective que Verlaine analyse sa pratique créatrice dans la lettre qu'il adresse à Charles Morice le 17 septembre 1883:

Vous voyez que je pratique ce que je vous disais hier sur la nécessité en certains cas de peindre *net*, fût-ce un peu avec son propre sang dilué dans ses propres larmes, quitte à être faux exprès et comédien en d'autres¹².

Cette tension lui permet en fait de mettre en œuvre une poétique de l'intime, où l'expression du «je» ne procède pas d'un simple repli sur le «moi», mais plutôt d'une création destinée à solliciter la participation du lecteur¹³.

Or ces vers paraissent après qu'un *type intimiste* a été progressivement élaboré au cours du XIX^e siècle. Sainte-Beuve contribue par exemple à la définition de cet idéal, lorsqu'il note dans la préface des *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* que l'expression du «sentiment vif et intime des choses» permet d'atteindre à un état de «sympathi[e]» universelle¹⁴. Hugo fait de même en assimilant les *Contemplations* à un

(8) *Ibid.*, p. 203.

(9) P. VERLAINE, *Lucien Létinois*, IV, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Jacques BOREL, Paris, Gallimard, («Bibliothèque de la Pléiade»), 1962, p. 445, v. 1.

(10) P. VERLAINE, «À Georges Verlaine», *Œuvres poétiques*, éd. J. ROBICHEZ, Paris Garnier, 1969, p. 417, vv. 6-8. Désormais les références entre crochets se réfèrent à la pagination de cette édition.

(11) D. COMBE, *La référence dédoublée*, in *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF («Perspectives littéraires»), 1996, p. 55.

(12) Lettre à Charles Morice, 17 septembre 1883, *Correspondence générale de Paul Verlaine*, op. cit., pp. 825-826. Plus tard Verlaine distinguera encore de l'intime mis en œuvre dans ses poèmes, à la croisée de l'empirique et du fictif, et les «choses biogra-

phiques proprement dites», qui apparaissent dans certains de ses écrits en prose (lettre à Léo d'Orfer, 23 octobre 1887, *Œuvres complètes*, Paris, Club du Meilleur Livre, 1959, p. 1271).

(13) Rappelons que la notion d'*intime* ne saurait être circonscrite par des critères thématiques. En effet ses contenus varient constamment en fonction des époques et des cultures. Et surtout «[l'intime] avec ce qu'[il] comporte d'intérieur et de profond, varie considérablement d'un scripteur à l'autre: l'intime est pour celui-ci le sentimental et le sexuel, pour celui-là le spirituel et le métaphysique, pour l'un ses lectures, pour l'autre ses écritures, pour tel le politique et pour tel le financier» (J. et E. LECARME, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 244).

(14) SAINT-BEUVE, *Poésies complètes*, Paris, Charpentier, 1840, pp. 140-141.

miroir susceptible de réfléchir les affects de tous les lecteurs¹⁵. Et lorsqu'au cours de la seconde moitié du siècle, certains poètes de l'intime entreprennent d'explorer les voies du prosaïsme, ils n'en continuent pas moins à tendre vers cet horizon empathique. Au seuil de ses *Promenades et intérieurs*, Coppée adresse ces vers à son lecteur :

Ce sont des souvenirs, des éclairs, des boutades,
 Trouvés au coin de l'âtre ou dans mes promenades,
 Que je te veux conter par le droit bien permis
 Qu'ont de causer entre eux deux paisibles amis¹⁶.

La question se pose alors de savoir comment Verlaine s'approprie cet héritage dans son œuvre de la maturité. Il apparaît d'abord que certains poèmes d'*Amour* viennent mettre en cause les pans intimistes de son œuvre antérieure. Pour autant il est bien loin d'en rester à une logique de sape parodique. Il se propose en effet de renouveler les assises conventionnelles de la relation lyrique en déployant une poétique *liturgique* de l'intime, où la participation du lecteur ne dépend plus seulement de son investissement empathique, mais encore de son adhésion à un contexte idéologique. Et «parallèlement» à ce niveau interprétatif explicite, il se plaît à mettre en œuvre une poétique *oblique* de l'intime, pour exprimer de manière latérale des désirs hétérodoxes. Dans ce cas, l'implication du lecteur requiert un certain nombre de compétences culturelles et herméneutiques spécifiques. *Amour* semble donc rendre compte d'une réflexion sur les pouvoirs mais aussi sur les limites pragmatiques de la poétique de l'intime.

La «mauvaise chanson» d'«Amour»

À un premier niveau, la série de poèmes que Verlaine consacre à l'évocation d'une relation amoureuse conflictuelle paraît solliciter une lecture référentielle¹⁷. Cependant elle ne saurait être réduite à un simple témoignage où le poète «s'acharne[rait] à se dire»¹⁸. En effet ces pièces ne font pas seulement signe vers une époque de bonheur conjugal révolue, mais encore, dans une perspective réflexive, vers certains éléments

(15) «Ceux qui s'y pencheront retrouveront leur propre image dans cette eau profonde et triste, qui s'est lentement amassée là, au fond d'une âme» (V. HUGO, *Les Contemplations*, Paris, Poésie/Gallimard, 1973, pp. 27-28).

(16) F. COPPÉE, *Promenades et intérieurs*, *Poésies* 1869-1874, Paris, A. Lemerre, 1875, pp. 101-102, vv. 7-10.

(17) Les poèmes *À Mme X...*, *Un Veuf parle*, *Il parle encore*, *Ballade en rêve* et *Adieu* déploient en effet un parcours chronologique dont les temps forts renvoient à des moments de la vie de Verlaine susceptibles d'être connus du lecteur, en tant que sa vie privée y a rencontré la sphère publique. Ainsi *À Madame X...* est daté de 1873, année de sa première condamnation judiciaire. Le sujet poétique évoque ensuite le temps écoulé depuis son mariage : «Trois ans ont passé. Nous voilà!» [374]. Or c'est effectivement en 1870 que le poète s'est uni à Mathilde Mauté. Cet événement est encore convoqué dans *Ballade en rêve*, où le «je» se souvient de la «chère nuit d'Août» de ses noces. De manière significative,

la datation de ce poème correspond à l'année du remariage de Mathilde. Certes le nom de cette destinataire n'est pas explicitement mentionné. Mais ce silence fait sens par rapport à l'histoire conjugale du poète. Jacques Borel rappelle par exemple que dans sa version parue en préoriginale en octobre 1885, la pièce *À Madame X...* s'intitulait *À ma femme, en lui envoyant cette pensée*. Cette modification vise manifestement à dramatiser la «trahison» de l'ancienne épouse. Et surtout, le titre définitif met en œuvre une stratégie fréquemment utilisée dans les romans et les journaux de l'époque pour solliciter une lecture à clés. L'usage des astérisques ou des points de suspension masque de manière paradoxalement ostensible le nom des personnages et invite ainsi le lecteur à identifier la cible de l'auteur. Enfin la dédicace au «Dr Louis Jullien», témoin privilégié des déboires conjugaux de Verlaine, invite le lecteur à rapprocher le «je» lyrique du «je» empirique dans ces poèmes.

(18) J. BOREL, *éd. citée*, p. 403.

jadis mis en œuvre dans *La Bonne Chanson*. La fameuse «robe grise et verte» louée par Charles Morice¹⁹ [118] réapparaît par exemple dans *Ballade en rêve*:

Simple elle était comme au temps de ma cour,
En robe grise et verte et voilà tout,
(J'aimais toujours les femmes dans ce goût) [378]

De plus, le recueil publié en 1870 propose un modèle de communication transparente et immédiate, à travers un «babil charmant | Où la gaîté d'un cœur bon se devine» [119]. *Ballade en rêve* reprend à son compte cet idéal, en chantant le «langage sincère et coï» de la destinataire [377]. Certes il convient de ne pas réduire cette œuvre de jeunesse à une idylle bourgeoise, douceuse et univoque. Yann Frémy a récemment souligné que la discordance et l'opacité traversent et torturent ces vers²⁰. Il n'en reste pas moins que l'expression des «funestes pensées», des «mauvais rêves» et de l'ironie [119] tend à y être dépassée par le rêve d'une communion dans la douceur, au sein d'un cadre domestique familial. En figurant le rétablissement d'une intersubjectivité harmonieuse, Verlaine s'inscrit dans la continuité de Sainte-Beuve²¹, pour qui la réussite du poème tient à la découverte et à la restitution d'un «accord à distance sur la lyre universelle²²», à travers des détails particuliers et infimes.

Cependant dans *Amour, La Bonne Chanson* n'est évoquée que pour mieux être reléguée dans l'inactualité d'un passé révolu et d'un récit onirique. Si le sujet lyrique de *Ballade en rêve* rapproche ce souvenir poétique de l'ode horatienne *Donec gratus* – où le «je» se repent de son infidélité –, c'est pour mieux le présenter comme un fallacieux mirage. Ainsi dans le refrain «J'ai rêvé d'elle et pas elle de moi», le chiasme pronominal souligne l'irréductible antagonisme qui oppose le «je» à sa destinataire. Les amants ne sont plus réunis autour du «foyer», de «la lueur étroite de la lampe» [125], mais séparés par une distance incommensurable, comme en témoigne cet enjambement expressif au début de l'envoi: «Princesse elle est sans doute à l'autre bout | Du monde où règne et persiste ma foi» [378]. Dans cette «mauvaise chanson», la parole se déploie en fait sur un fond de dysharmonie et de discordance. «À Madame X...» remote par exemple le *topos* du don poétique en inversant l'idéalisme conventionnel du «langage des fleurs». Le sujet lyrique offre à sa destinataire un «Triste sélam», une «pauvre négresse»:

Je l'ai cueillie à quelque fente
Du pavé captif que j'arpente
En ce lieu de juste douleur. [374]

Ce bouquet métaphorique se présente comme une figuration du poème lui-même, comme un don pour le moins provocateur. En effet l'isotopie de la prostitution et l'image de la fente, mise en valeur à la rime, visent à dégrader la représentation de la relation amoureuse. Notons encore que le poème *Adieu* constitue un tombeau poétique paradoxal. Le sujet lyrique n'y promet pas tant de pérenniser un souvenir sublimé de l'amante, que de chanter sa dégradation et son oubli:

(19) C. MORICE, *Paul Verlaine*, Paris, Vanier, 1888, p. 219, cité par O. BIVORT, *op. cit.*, p. 237.

(20) Y. FRÉMY, *Verlaine baroque?*, «Revue Verlaine», n. 5, pp. 29-45 et *Notes sur l'art poétique verlainien*, «Revue Verlaine», n. 6, pp. 2-7.

(21) C'est bien dans cette perspective que Georges Bonnamour interprète le recueil en 1888: «Je

ne sais, pour ma part, rien de plus pénétrant et de plus intime que certains vers de *La Bonne Chanson*. On y respire le bonheur calme du foyer [...]» (*Paul Verlaine*, «La Petite Revue de littérature et d'art contemporaine», 5 février 1888, cité par O. BIVORT, *op. cit.*, p. 167).

(22) SAINT-EBEVE, *op. cit.*, p. 141.

Et j'ai peur aussi, nous en terre, de croire
 Que le pauvre enfant, votre fils et le mien,
 Ne vénérera pas trop votre mémoire, [379]

Il ne s'agit donc plus ici d'instaurer une relation d'échange, où la parole s'offrirait, arrachée à sa privauté, pour «réfléter, éclaircir les préoccupations [du lecteur]»²³, comme dans un miroir intime. Verlaine rejoint plutôt la culture de la distanciation dont il se nourrit depuis ses débuts aux côtés des Zutiques, des Vilains-Bonshommes et des Hydropathes. Qu'on se souvienne de certains de ses «Vieux Coppées», où il raille déjà le caractère clichéique de motifs idéalistes galvaudés par les épigones beuviens et hugoliens. Ou des poèmes de *Birds in the night*, qui interrogent les conditions de possibilité d'une communication immédiate et réciproque. De la même manière, le sujet lyrique d'*Amour* récuse l'«épithalame» d'autrefois, «Ce chant du matin où mentait» la voix de son amante [379]. Cette variation sur le thème de la parole duplice et fallacieuse achève finalement de mettre en cause les ressorts empathiques de la relation lyrique.

«Des vers catholiques (et non point seulement chrétiens ou religieux)»²⁴: la poétique liturgique de l'intime

Cependant Verlaine est loin d'en rester à cet esprit de subversion qui semble surtout souligner les risques d'usure d'une poétique de l'intime dont on n'interrogerait ni les moyens ni les enjeux. Il se propose de solliciter d'autres modes de participation du lecteur, en ouvrant l'expression du «je» à un principe transcendant. Certes, il est loin d'être le premier à avoir entrepris de renouveler la sphère de la «littérature de coin du feu». Bon nombre de poètes se sont proposés avant lui de dépasser les lieux communs intimistes pour atteindre à la révélation d'un ordre supérieur et rompre le cercle clos de la quotidienneté. Ainsi dans la «Préface» des *Voix intérieures*, Hugo affirme que l'expression de l'intime doit permettre d'accéder à un au-delà de la perception et du vécu superficiels²⁵. Mais Verlaine choisit de mettre en œuvre une poétique spécifique pour tâcher de faire partager cette expérience au lecteur. Certains commentateurs considèrent que son œuvre catholique repose sur une abdication de toute recherche d'effet maîtrisé. Pour Daniel Madelénat par exemple, le poète «rend un sens à sa vie [et à son œuvre] en se dépouillant devant Dieu (et le lecteur) de ses poses et de ses masques»²⁶. Il est vrai que dans «Prière du matin», le sujet lyrique supplie Dieu de lui faire don de sa manière: «Enseignez-moi l'accent, montrez-moi la mesure» [360]. Mais cette image de poète mystique, ravi par la présence et la parole divines, relève d'une posture ritualisée qui ne suffit pas à rendre compte de la démarche poétique de Verlaine.

Selon ce dernier en effet, l'expression de la foi ne suppose pas tant un abandon du travail poétique, qu'une véritable réflexion sur les formes. Il considère que la force évocatoire de l'œuvre de Sainte-Thérèse résulte d'un «ensemble d'opérations»²⁷

(23) DANIEL MADELÉNAT, *L'Intimisme*, PUF («Littératures modernes»), 1989, p. 118.

(24) J. LEMAÎTRE, *Un petit fils de Villon: Paul Verlaine*, «Annales politiques et littéraires», 4 septembre 1892, cité par O. BIVORT, *op. cit.*, p. 357.

(25) V. HUGO, *éd. citée*, p. 919.

(26) D. MADELÉNAT, *op. cit.*, p. 207.

(27) «[...] j'entends par ce mot [littérature]

l'ensemble des opérations d'un esprit qui veut exprimer le plus consciemment possible ce qu'il sent que Dieu lui suggère de fort, de grand et d'aimable, pour l'avancement et l'édification du prochain» (P. VERLAINE, *Voyage en France par un Français, Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1972, p. 1029).

conscientes. Et pour communiquer au lecteur l'intensité de la commotion et du bouleversement spirituels, il use lui-même de stratégies maîtrisées. La médiation des rites et des textes catholiques lui permet notamment de mettre en œuvre une poétique qui dépasse les cadres de l'intimisme conventionnel. Plusieurs poèmes d'*Amour* décrivent ainsi une psychomachie qui s'inscrit dans la continuité de l'opposition paulienne entre le vieil et le nouvel Adam²⁸. Dans *Prière du matin*, le sujet lyrique se présente comme un être déchiré entre deux postulats contradictoires. Il tâche d'abdiquer l'ancien «esprit lâche et rebelle» pour laisser le champ libre à «l'âme qui croie» [360]. *Parabole* exacerbe cette logique d'innutrition liturgique, puisque le «je» y est tour à tour comparé au chien de Tobie²⁹, à l'agneau de Dieu³⁰, au poisson³¹ et à l'ânon de Jésus triomphant³² [392]. On est loin alors des hésitations et des silences de la parole mystique, confrontée à l'expérience de l'indicible. Dans ces poèmes, les significations s'explicitent, s'allégorisent et le sujet lyrique devient une sorte de creuset symbolique où se réfléchissent des motifs à même d'être reconnus et validés par la communauté des fidèles.

Cette médiation de la liturgie débouche sur une conception normative de l'intime. Le sujet lyrique de *Prière du matin* se présente en effet comme un modèle de pécheur converti et absous: «Faites que mon exemple amène à vous connaître / Tous ceux que vous voudrez de tant de pauvres fous,» [360]. Le poème *Bournemouth* illustre tout particulièrement les enjeux apologétiques de ce mode d'expression. Dans un premier temps, le «je» se laisse envahir par le son des cloches d'une église anglicane:

Bruit immense et bien doux que le long bois écoute!
La Musique n'est pas plus belle. Cela vient
Lentement sur la mer qui chante et frémit toute, [367]

Mais cette extase esthétique ne permet pas de susciter un véritable épanouissement spirituel. Les vers suivants multiplient les enjambements et les allitérations expressifs pour dramatiser le retour de l'«L'Orgueil vaincu, navré, qui râle et qui déclame»³³. Le paysage métamorphosé se met alors à refléter l'angoisse du sujet lyrique:

Le soir se fonce. Il fait glacial. L'estacade
Frissonne et le ressac a gémi dans son bois
Chanteur, puis est tombé lourdement en cascade
Sur un rythme brutal comme l'ennui maussade
Qui martelait mes jours coupables d'autrefois: [368]

Enfin cette introspection splénétique est elle-même interrompue brutalement, dès lors que résonne dans ces vers le tintement salvateur de l'*Angélus*. Soudain la parole poétique accueille de nombreux motifs évangéliques tels que le Verbe fait chair, le miracle de l'Immaculée Conception et le conseil de la Croix. Le poème se clôt même sur un éloge de Rome qui rappelle les arguments ultramontains développés par Joseph de Maistre. L'exploration de l'intime est donc clairement articulée à une intention

(28) *Première Épître aux Corinthiens* (XV, 45-49).

(29) *Tobie* (6, 2; 11, 14).

(30) *Luc* (10, 3; 15, 3), *Jean* (21, 15-17).

(31) Dès 1873, Verlaine avait envoyé à Edmond Lepelletier un poème portant le titre grec qui signifie «Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur», où les initiales de chaque terme forment le mot «*Ichthus*»

(poisson) (J. BOREL, *éd. citée*, p. 1138).

(32) *Jean* (12, 1-18).

(33) Cette allégorie n'est pas sans rappeler l'Espoir qui «Vaincu, pleure [...]» dans *Spleen* IV, ou *La Cloche fêlée* dont la voix affaiblie «Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie» (CH. BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1975, v. 75, v. 19 et p. 71, v. 12).

argumentative: il s'agit d'illustrer la supériorité de l'église catholique sur l'église protestante, en louant l'efficace théurgique de ses pratiques et de ses paroles rituelles³⁴.

À cette dimension apologetique s'ajoute dans certains poèmes une perspective idéologique. En effet, Verlaine met volontiers la poétique de l'intime au service d'une critique de la Troisième République, qu'il assimile à un régime opportuniste et anti-clérical. Dans *Drapeau vrai*, il articule ainsi l'éloge du Devoir et de la Famille à la célébration d'une patrie «antique et immortelle» [440]. De plus sur certains manuscrits, il intitule ce poème *Drapeau blanc* et l'accompagne d'une note sur Henri V³⁵. Ces marques d'allégeance au légitimisme lui permettent dès lors de lier l'intime et le politique, dans la mesure où les partisans du comte de Chambord s'opposent à la légalité du divorce rétablie par la loi Naquet en 1884. Le poème vise en fait à condamner dans le même temps l'actuelle «France bourgeoise au dos facile» [379], qui nie les droits de la Famille royale, et la destinataire de la «mauvaise chanson», qui brise les liens sacrés du mariage. Il convient cependant de noter que dans la version d'*Amour*, la modification du titre et la suppression de cette référence à Henri V ne permettent plus de spécifier outre mesure le contexte idéologique du poème.

C'est qu'en fait dans ce recueil, l'expression du sujet lyrique est surtout déterminée par une orientation boulangiste. Verlaine n'est pas insensible au «mythe protéiforme»³⁶ que «le Général» élabore au cours des années 1880 pour réunir dans un même esprit de contestation les anciens Communards et les royalistes catholiques³⁷. Il se reconnaît dans sa critique des républicains libéraux et bourgeois, dans sa volonté de rendre leur légitimité aux déçus du gouvernement ferryste. Le poème *Gais et contents* reprend par exemple le titre d'une chanson composée en 1886 par Delormel, Garnier et le musicien Desormes pour célébrer le rétablissement de la revue du 14 juillet par Boulanger. En cela, *Amour* témoigne moins d'une rupture idéologique radicale que de la continuité d'une utopie politique: celle de la fondation d'une organisation civile plus transparente. Il convient donc de nuancer les propos de Jacques Robichez qui déclare que «c'est par lâcheté morale qu[e Verlaine] est boulangiste [...]»³⁸ ou ceux de Jean-Pierre Richard qui considère que «[l'être verlainien] abdique de plus en plus son originalité pour [...] retrouver l'approbation d'un *on social*»³⁹. Ses vers reflètent plutôt un engagement radical sous-tendu par une inquiétante logique de repli et d'exclusion. Ainsi dans les premiers vers d'*Angélus de midi*, le sujet lyrique présente son «moi» ancien et coupable comme une tare propre aux Juifs, qu'il conviendrait de sacrifier pour accéder à la paix intérieure:

Je suis dur comme un juif et têtue comme lui,
Littéral, ne faisant le bien qu'avec ennui,
Quand je le fais, et prêt à tout le mal possible; [385]

L'évocation de la «charité» qui «se fane aux doigts de la langueur» est également tributaire du mythe du complot juif. Il ne s'agit pas ici d'un écho de l'anti-judaïsme

(34) L'analyse de Jean-Louis Backès semble tributaire des clichés sur la fadeur et la passivité verlainiennes, lorsqu'il affirme que l'on ne «voit pas souvent [le poète], même dans ses textes en prose, prendre parti dans une querelle théologique. Ce converti de fraîche date préfère se soumettre, en toute humilité, et n'essaie pas d'avoir raison dans le concert des opinions discordantes» («Saint Graal et le sang royal», *Verlaine 1896-1996, op. cit.*, pp. 31-41).

(35) J. ROBICHEZ, *éd. citée*, p. 672.

(36) M. WINOCK, *Nationalisme, antisémitisme et*

fascisme en France, Paris, Seuil («Points Histoire»), 2004, p. 275.

(37) Au début des années 1880, les guedistes et les blanquistes, soutenus par la presse populaire, espèrent faire pencher le boulangisme vers la révolution sociale (voir Z. STERNHELL, *La Droite révolutionnaire, 1885-1914*, Paris, Gallimard («Folio/Histoire»), 1997, p. 268).

(38) J. ROBICHEZ, *éd. citée*, p. 352.

(39) J.-P. RICHARD, *Fadeur de Verlaine, Poésie et profondeur*, Paris, Seuil («Points»), 1955, p. 184.

chrétien que l'on trouve chez les Pères de l'Eglise, mais bien d'une charge illustrant la montée en puissance de l'antisémitisme dans le contexte économique et politique instable des années 1880⁴⁰.

On est loin alors de la position de Sainte-Beuve, pour qui l'intime doit rester en retrait par rapport aux agitations politiques et sociales. Loin également du Victor Hugo des *Voix intérieures*, qui considère que «la puissance du poète est faite d'indépendance»⁴¹. Cette démarche créatrice qui sacralise l'intime et le fige en norme ne sollicite plus seulement la participation empathique du lecteur, mais encore son approbation théologique et idéologique. Les vers catholiques d'*Amour* sont en fait contraints par les mêmes limites que les textes exemplaires analysés par Susan Rubin Suleiman: reposant sur un système de normes et d'intertextes autoritaires et univoques, ils excluent «les lecteurs rebelles, ou simplement indifférents»⁴². Or Verlaine assume ces restrictions pragmatiques. Dans la «Préface» des *Liturgies intimes*, qu'il présente comme «l'exposé de la Doctrine et de sa réflexion dans une âme», il congédie «les esprits plus ou moins mondains» pour mieux parler «à des catholiques»⁴³. Le principe de communion universaliste que Hugo décrivait dans la «Préface» des *Contemplations* est ainsi circonscrit à un petit nombre de lecteurs censés percevoir dans le recueil «l'impression nette et directe qu'eux-mêmes ressentent, chacun suivant son tempérament»⁴⁴. Bernard Bonnejean analyse justement cette logique paratextuelle d'élection et de sélection du lectorat «à la fois habile et périlleuse, [qui] réclame d'emblée la bienveillance d'un lecteur choisi, mais risque d'attirer l'indifférence, voire l'antipathie, d'un "mondain" peu féru de culture religieuse»⁴⁵. Verlaine a effectivement su s'attirer les faveurs de certains contemporains. Alfred Ernst loue par exemple sa manière de dépasser «le vague de la croyance» pour «aller jusqu'au dogme et à la liturgie»⁴⁶. Mais l'auteur d'*Amour* sait qu'il est également attendu par de nombreux lecteurs qui, comme Emile Blémont, se désespèrent du «nauffrage d'une intelligence d'élite en plein mysticisme catholique»⁴⁷. Commentant l'échec de *Sagesse* auprès du public, Ernest Delahaye l'invite d'ailleurs à élargir son lectorat en abandonnant cette poétique du parti-pris⁴⁸. Ce dont il ne rend pas compte cependant, c'est que Verlaine se plaît volontiers à déployer en filigrane une poétique oblique pour explorer des territoires subjectifs et érotiques plus hétérodoxes.

Une poétique oblique de l'intime, «parallèlement»

Les poèmes de *Lucien Léтиноis* montrent ainsi qu'il n'hésite pas à mettre en œuvre simultanément plusieurs modes d'expression de l'intime. En effet cette section s'inscrit d'abord dans la tradition élégiaque du «reliquaire» dédié à la mémoire de

(40) L'antisémitisme est alors associé à la critique de l'ordre établi et à la promotion d'une révolte pour la restauration nationale. Il ne s'agit pas seulement d'une «haine du juif», mais encore d'une «conception politique» (Z. STERNHELL, *op. cit.*, p. 226).

(41) V. HUGO, *éd. citée*, p. 920: «Il faut qu[e] [le poète] puisse saluer le drapeau tricolore sans insulter les fleurs de lys. [...] Il faut enfin que, dans ces temps livrés à la lutte furieuse des opinions, au milieu des attractions violentes que sa raison devra subir sans dévier, il ait sans cesse présent à l'esprit ce but sévère: être de tous les partis par leur côté généreux, n'être d'aucun par leur côté mauvais».

(42) S. RUBIN SULEIMAN, *Le Roman à thèse*, Paris,

PUF («Écriture»), 1983, p. 178.

(43) P. VERLAINE, *Œuvres poétiques complètes*, éd. citée, p. 733.

(44) *Ibid.*

(45) B. BONNEJEAN, *Liturgies intimes: «un recueil à redécouvrir», Spiritualité verlainienne*, textes réunis par J. DUFETEL, Paris, Klincksieck («Actes et colloques»), 1997 p. 21.

(46) A. ERNST, *Paul Verlaine*, «La Nouvelle Revue», 15 novembre 1891, cité par O. BIVORT, *op. cit.*, pp. 321-322.

(47) E. BLÉMONT, «Le Rappel», 16 décembre 1880, cité par O. BIVORT, *op. cit.*, p. 65.

(48) Lettre d'Ernest Delahaye à Paul Verlaine, avril-mai 1881, *op. cit.*, p. 699.

l'enfant défunt, à la suite notamment des œuvres de Victor Hugo et de Marceline Desbordes-Valmore. Le sujet poétique entend y conserver le souvenir du dédicataire, qu'il présente comme son fils adoptif, son fils d'élection. Pour défier le passage du temps et pérenniser les instants qui «empl[issent] à jamais [s]a mémoire» [V, 400], il mêle sa voix à celle du disparu au sein de pièces polyphoniques empreintes d'une simplicité rustique et familière⁴⁹. Le poème XXIII déploie par exemple une «causerie» intime où résonne la voix «grave et basse» du défunt [414]. Verlaine confère de plus une dimension mythique et spirituelle à la figure de Lucien Létinois, afin de dramatiser la douleur de la perte⁵⁰. Ce dédicataire est assimilé à un saint innocent et martyr, à un «ange» [V, 400; XVII, 410] et surtout à Parsifal⁵¹. Comme le héros wagnérien, il est loué pour être revenu «à la simple, à la noble Vertu» [VIII, 402] et son «front royal» est digne de porter la «Sainte Couronne» [VI, 401]. À plusieurs reprises, il est encore comparé à la fleur de lys, symbole topique de la royauté et de la pureté [VIII, 402; XIV, 407 et XXI, 413]. Ce «lamento» semble donc procéder de la sublimation d'une douleur personnelle en chant universel. C'est dans cette perspective qu'Alfred Ernst le lit en 1891:

Plus loin, [...] c'est une amitié, une adoption quasi paternelle, brusquement rompue par la mort, qui lui inspire une série de courts poèmes, jaillis de la douleur toute vive. Que dire de cette page, où les plus prosaïques détails de l'existence semblent grandis, à travers les larmes du souvenir, jusqu'à contenir l'infini de la tendresse et du regret?⁵²

Pourtant Verlaine s'attache à complexifier ce premier niveau interprétatif. Ainsi dans le poème XIV⁵³, le sujet lyrique prétend se justifier des accusations d'immoralité que lui adresse une *doxa* malveillante. Mais c'est sur le mode de la prétérition qu'il se défend de ses tentations hétérodoxes. Il confesse en effet un ancien départ à la recherche de l'amour, qui le conduisit vers des rives étranges, «Il paraît que les gens dirent jusqu'à Sodome, – | Où mourussent les cris de Madame Prudhomme.» Or cette rime en [om] constitue le premier élément d'une série d'allusions érotiques. Dès le poème suivant, le «je» prend le relais de ses diffamateurs pour s'accuser lui-même de ses «jeux orageux» à travers une évocation du péché originel⁵⁴:

Cette adoption fut le fruit défendu;
J'aurais dû passer dans l'odeur et le frais
De l'arbre et du fruit sans m'arrêter auprès.
Le ciel m'a puni... J'aurais dû, j'aurais dû! [408]

Cette contradiction apparente participe en fait à l'élaboration d'une strate signifiante qui repose sur une culture de l'allusion figurale et intertextuelle. Pour qualifier Lucien Létinois, Verlaine fait ainsi se rencontrer l'image du lys et le sème de la virilité: «Tout entier à fleurir, lys un instant battu | Des passions, et plus viril après l'orage,»

(49) Ces pièces ne sont pas sans rappeler l'*In Memoriam* de Tennyson, où le sujet lyrique se plaît également à évoquer la douceur de ses conversations passées avec Arthur Hallan: «We talk'd: the stream beneath us ran, | The vine-flash lying couch'd in moss» (*In Memoriam*, Paris, éd. Aubier, 1938, p. 156).

(50) On se souvient que dans les poèmes CIII et CXXXIX, Tennyson décrit également Arthur Hallan dans une sorte d'apothéose (*ibid.*, pp. 182-187 et p. 221).

(51) J.-L. BACKÈS suggère de très justes rappro-

chements entre «Parsifal» et «Lucien Létinois» dans l'étude qu'il consacre aux trois poèmes «wagnériens» du recueil (*art. cit.*, p. 31-41).

(52) A. ERNST, *op. cit.*, p. 322.

(53) J. ROBICHEZ mentionne un manuscrit sur lequel ce poème est intitulé «Explication» (*éd. citée*, p. 678). Or Verlaine donne également ce titre à une pièce de *Parallèlement* qui fait allusion à l'homosexualité.

(54) Ce motif apparaît déjà dans *Sonnet boiteux* (*Jadis et Naguère*) pour sous-entendre l'expression de désirs homoérotiques.

[VIII, 402]. On retrouve cette collusion isotopique dans le poème XIV: «De lui, simple et blanc comme un lys calme aux couleurs | D'innocence candide et d'espérance verte,» [407]. Si ces vers n'exploitent pas les sources mythologiques du motif lilial⁵⁵, en revanche ils jouent avec sa connotation phallique, qui relève d'un lieu commun de la poésie érotique. Rimbaud assimile par exemple ce symbole à un «clystèr[e] d'extases»⁵⁶ dans *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*. Certes le poème XIV de *Lucien Létoinois* reste assez éloigné de cette subversion explicite des codes. Néanmoins l'immixtion des motifs du lys et de la verdure contribue à rendre ambigu le *topos* de la pénétration des âmes⁵⁷ évoqué ensuite:

Jugez.
En même temps que toutes mes idées,
(Les bonnes!) entraînent dans mon esprit, précédées
De l'Amitié jonchant leur passage de fleurs, [...]
L'Exemple descendait sur mon âme entr'ouverte
Et sur mon cœur qu'il pénétrait, plein de pitié,
Par un chemin semé des fleurs de l'Amitié [407]

Ces «fleurs de l'Amitié» semblent rejoindre implicitement l'image de la «fleur des chairs», si fréquente dans l'œuvre de Rimbaud⁵⁸ et les recueils homoérotiques de Verlaine. Les héroïnes de «Printemps» chantent ainsi les «Rites» lesbiens:

Laisse-moi, parmi l'herbe claire,
Boire les gouttes de rosée
Dont la fleur tendre est arrosée,⁵⁹ [441]

Lucien Létoinois est présenté comme un être androgyne, plaisant «aux hommes comme aux femmes» [409]. Et surtout le sujet lyrique affirme l'adorer d'un «culte étrange» [409]. Or Verlaine qualifie également ses héroïnes saphiques de «couple étrange» [439]. Sans doute se souvient-il de l'usage que Baudelaire fait déjà de cette épithète dans «Femmes damnées», lorsqu'Hippolyte s'interroge sur «l'action étrange» à laquelle elle s'est livrée dans les bras de Delphine⁶⁰. Les lecteurs connivents sont en fait invités à considérer cette «Amitié» comme une déclinaison virile de la relation amoureuse des «Amies». D'ailleurs dans *Hombres*⁶¹, Verlaine exploitera à nouveau les

(55) Le lys est le terme de la métamorphose d'un mignon d'Apollon (J. CHEVALIER et ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 577).

(56) A. RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Galimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1972, p. 55, v. 4. On connaît aussi le quatrain «Lys» que Rimbaud compose pour *L'Album zutique* (*ibid.*, p. 208):

Ô balançoirs! ô lys! clysoportes d'argent!
Dédaigneux des travaux, dédaigneux des fa-
mines!
L'Aurore vous remplit d'un amour détergent!
Une douceur de ciel beurre vos étamines!
Armand Silvestre

A.R.
(57) On retrouve l'image de la «pénétration des âmes» dans l'œuvre de Tennyson (*In Memoriam*, XCIII, éd. citée, p. 163):

Descend, and touch, and enter: hear

The wish too strong for words to name;
That in blindness of the frame
My Ghost may feel that thine is near.

(58) L'image de la «fleur des chairs» apparaît notamment dans *Soleil et chair*, *Les Reparties de Nina* et *Les Poètes de sept ans* (A. RIMBAUD, éd. citée, p. 7, v. 41; p. 24, v. 26; p. 60, v. 60).

(59) Verlaine insère ses poèmes de jeunesse intitulés *Les Amies* dans *Parallèlement*. Or il élabore ce recueil en même temps qu'il compose *Amour*. On ne s'étonnera donc pas outre mesure de percevoir des échos entre ces œuvres.

(60) C. BAUDELAIRE, *Femmes damnées*, *Delphine et Hippolyte*, *Les Fleurs du Mal*, éd. citée, p. 154, v. 49.

(61) P. VERLAINE, *Hombres*, éd. S. MURPHY, Paris, H&O éditions, 2005, pp. 77-78, vv. 1-8:

C'est un plus petit cœur
Avec la pointe en l'air;
Symbole doux et fier

connotations érotiques des termes «cœur» et «fleur»⁶² présents dans le poème XIV du «lamento» pour célébrer les amours homosexuelles masculines.

La comparaison implicite entre Létinois et Parsifal vient conforter cette interprétation parallèle. Car pour bon nombre de contemporains, ce personnage qui choisit de renoncer à la femme n'est pas seulement une incarnation de la foi et de la pureté, mais encore un héraut de l'homosexualité. Jacques Robichez cite par exemple un article du *Gil Blas* daté du 16 juin 1886, qui fait clairement mention de sa répulsion supposée pour les femmes [664]. Dans le poème liminaire de *Hombres*, celui que Catulle Mendès appelle «le roi vierge» est d'ailleurs présenté comme une figure emblématique de l'homosexualité masculine⁶³. Nul doute que Verlaine joue avec les différentes facettes de cette figure équivoque. Le sonnet qu'il lui consacre dans *Amour* insiste sur son aversion pour «les Filles» et «la Femme belle»⁶⁴ [381]. De plus, ce poème est précédé de «A Louis II de Bavière», pièce composée à la demande d'Edouard Dujardin pour la «Revue wagnérienne» au moment de la mort du souverain. En l'envoyant à son commanditaire le 6 juillet 1886, Verlaine la qualifie de poème «vaguement “loufoque”»⁶⁵. Or ce commentaire ne semble pas tant viser l'esthétique conventionnelle du sonnet que les mœurs supposées du souverain qui l'inspire.

Longtemps on a réduit cette facette oblique de l'art verlainien à l'expression involontaire et incontrôlée d'un désir refoulé. Mais des travaux récents – notamment ceux d'Anne-Marie Franc⁶⁶, Gretchen Schultz⁶⁷ ou Seth Whidden⁶⁸ – ont contribué à mettre en cause cet *a priori*. Ces allusions sont en fait soigneusement orchestrées pour déjouer les contraintes que la censure impose encore à l'époque. En effet si le saphisme a acquis un certain droit de cité en poésie dans les années 1880, en revanche l'expression de l'homosexualité masculine n'est toujours pas tolérée⁶⁹. Cette lettre adressée en 1883 à Charles Morice témoigne d'ailleurs du caractère maîtrisé d'une démarche qui vise à mettre en cause le postulat romantique de la transparence et de l'immédiateté du langage poétique:

C'est un plus tendre cœur.

Il verse ah que de pleurs
Corrosifs plus que feu
Prolongés mieux qu'adieu,
Blancs comme blanches fleurs! (Balanide I)

A. DELVAU note que l'expression «fleurs blanches» désigne «un écoulement blanchâtre particulier aux femmes blondes, lymphatiques, chlorotiques, mal nourries». Mais il rapproche plus largement le terme «fleur» du verbe latin *fluere* (couler), témoignant d'une évolution sémantique motivée par l'usage et la proximité phonétique de ces termes. Les «fleurs blanches» désignent donc ici plus généralement le liquide séminal (*Dictionnaire érotique moderne*, Paris, éd. 10/18, 1997, p. 258).

(62) Étudiant les phénomènes de cryptage érotique dans l'œuvre de Rimbaud, M. ASCIONE et J.-P. CHAMBRON notent que le terme «cœur» est fréquemment utilisé pour désigner le sexe masculin. «Un cœur sous une soutane» en témoigne tout particulièrement. On retrouve également dans ce texte un jeu sur l'ambivalence sexuelle du terme «fleur». Ainsi dans le poème enchâssé «La Brise», le zéphyr qui «court où la fleur l'appelle» contribue à dessiner le sens implicite grivois de cette pièce (*Les zolismes de Rimbaud*, «Europe», mai-juin 1973, pp. 114-132).

(63) P. VERLAINE, *Hombres*, éd. citée, pp. 71-73:

Les Valois étaient fous du mâle et dans notre ère
L'Europe embourgeoisée et féminine tant
Néanmoins admira ce Louis de Bavière,
Le roi vierge au grand cœur pour l'homme
seul battant.

(64) On peut même se demander s'il n'adresse pas un clin d'œil fumiste à ses lecteurs complices lorsqu'il évoque la «dance» sacrée avec laquelle le héros wagnérien «a guéri le roi» [381].

(65) J. ROBICHEZ, éd. citée, p. 664.

(66) A.-M. FRANC, *Verlaine entre deux amours*, dans A. Rimbaud et P. Verlaine, *Comme les poètes maudits*, «Revue Amis d'Auberge Verte», n. 4, 1996, pp. 171-177 et *Des fleurs et des branches dans les Fêtes galantes*, «Revue Verlaine», n. 3-4, pp. 114-119.

(67) G. SCHULTZ, *Sexualités de Verlaine*, «Revue Verlaine», n. 3-4, pp. 46-59.

(68) S. WHIDDEN, *À la Marie-Antoinette: l'érotisme bisexuel dans “Reddition”*, «Revue Verlaine», n. 7-8, pp. 121-126.

(69) Voir Ph. LEJEUNE, *Autobiographie et homosexualité en France au XIX^e siècle*, «Romantisme», n. 56, 1897, pp. 79-100.

N'est-ce pas (en dehors, bien entendu de ces cochonneries⁷⁰) que c'est bon de mettre *pour rien* du noir sur du blanc, à son gré, à sa guise, sachant que ce ne sera lu (que par des amis) ni compris, ni rien de rien?⁷¹

Manifestement, Verlaine est tout à fait conscient des limites pragmatiques de ce mode d'expression qui repose sur des codes censément partagés avec le destinataire, mais non explicités. Seuls quelques «amis», quelques lecteurs connivents dotés de compétences linguistiques et culturelles spécifiques, sont à même de saisir les nuances de cette poétique «du noir sur blanc». Or il apparaît que certains de ces complices herméneutes sont discrètement convoqués dans le recueil, à travers le jeu des dédicaces. Verlaine adresse ainsi un poème à Fernand Langlois, dont la correspondance montre qu'il fut le confident de ses penchants homosexuels. Dans un premier temps, le «je» y remercie le dédicataire de l'avoir guéri de son ennui⁷². Mais le caractère «angélique» de cette relation est compliqué par un jeu d'équivoques. Langlois a surpris «la clé de [l]a folie» du sujet lyrique, et a «ouvert doucement [s]a serrure» [383]. On connaît l'acception sexuelle du terme «serrure» dont Alfred Delvau rend compte dans son *Dictionnaire érotique moderne*⁷³. La clause du poème comprend de plus une nouvelle référence ambiguë au motif floral placé sous le signe de l'Amitié masculine. Le sujet lyrique demande à son destinataire de «Laisser montrer en [eux], fleur suprême de l'homme | Franchement, largement, simplement, l'Amitié» [384].

Le poème suivant participe également de ce mode d'expression oblique. *Délicatesse* consiste d'abord en un pieux remerciement adressé à Rachilde⁷⁴. Cette femme est présentée comme une sorte d'intercesseur divin communiquant ses vertus à ses proches, sur le modèle de la réversibilité maistrienne :

Vertu qui n'es qu'un nom, mais le nom d'un ange,
Noble dame guidant au ciel qui sourit
Notre immense effort de parmi cette fange. [384]

Cependant on ne saurait oublier qu'avant d'être un ange, Rachilde est une habituée du Chat Noir et du cercle des Hydropathes, qui aborde volontiers le thème de l'androgynie dans ses œuvres. En 1884, son roman *Monsieur Vénus* lui vaut des poursuites judiciaires et une réputation pour le moins sulfureuse. Verlaine la décrit d'ailleurs dans *Gosses* comme une faunesse bisexuelle, un «ange diabolique et diable angélique»⁷⁵. En filigrane, le poème d'*Amour* se fait lui aussi l'écho de cette ambiguïté, puisque Rachilde y apparaît comme une «Vierge ayant tout su, très paisible guerrière», c'est-à-dire implicitement en nouvelle reine des Amazones, sans doute en écho à l'Hippolyte des «Femmes damnées». Peut-être la qualification de «fleur du Bien» consiste-t-elle même en un clin d'œil antiphrastique adressé aux lecteurs «amis». Depuis la publication du recueil de Baudelaire, l'expression «fleur du mal» est en effet utilisée pour désigner les lesbiennes⁷⁶.

(70) Verlaine fait ici allusion aux «Stupra» et notamment au «Sonnet du Trou du Cul».

(71) Lettre à Charles Morice, 30 décembre 1886, *op. cit.*, p. 836.

(72) Verlaine évoque cette relation dans «Projets et plans sur la comète» (*Mémoires d'un veuf, Œuvres en prose complètes*, éd. citée, pp. 137-140).

(73) La serrure peut désigner «la nature de la femme – dont l'homme a la clé dans son pantalon» (A. DELVAU, *op. cit.*, p. 449).

(74) Rachilde raconte dans son *Portrait d'hommes* comment il lui arriva d'héberger le poète et, sur

sa demande, de lui offrir un foulard de soie (J. RO-BICHEZ, éd. citée, p. 667).

(75) P. VERLAINE, *Œuvres en prose complètes*, éd. citée, p. 213.

(76) L'expression «fleur du mal» peut désigner une «tribade, qui se fait respirer par une autre femme, qu'elle respire à son tour. – [Elle] date de 1856, époque de la publication du livre de poésies de M. Charles Baudelaire, dans lequel les gougnottes sont chantées sur le mode ionien» (A. DELVAU, *op. cit.*, p. 257).

Cette culture de l'ambivalence apparaît encore dans le poème *À Emmanuel Chabrier*, qui se présente au premier abord comme un sonnet intimiste des plus conventionnels. Il célèbre un moment partagé avec le musicien et «un ami cher»⁷⁷ dans un cadre chaleureux, aurolé d'une présence féminine. La scène est placée sous le signe d'une créativité interartistique épanouie, symbolisée par la métaphore topique du «brûlant» anneau de la sympathie et de l'harmonie intersubjective [388]. Verlaine lui confère même une dimension épiphanique:

Et tous trois frémissions quand, pour bénir nos zèles,
Passait l'Ecce Deus et le Je ne sais quoi.

Mais en deçà de cette accumulation de *topoi* intimistes, le poète adresse un nouveau clin d'œil ironique aux quelques lecteurs qui connaissent la teneur des œuvres élaborées durant ces soirées. Il s'agit notamment de *La Chanson du Pal*, composée pour l'opérette parodique *Fisch-Ton-Kan*:

Le Pal
Est de tous les supplices
Le principal
Il commence en délices
Le Pal
Mais il finit fort mal...⁷⁸

Afin d'attester du succès que cet éloge paradoxal et licencieux obtint «parmi les parnassiens, dans ce milieu où un subtil dosage de bohème et de sérieux crée un climat propice aux échanges fructueux»⁷⁹, Robert Delage rapporte ce commentaire de Léon Leenhoff:

Le jeu exubérant [de Chabrier] animait nos soirées et surprenait nos invités. Chacun en partant fredonnait: «le pal, le pal, c'est le supplice principal!» qu'il chantait d'une voix rauque en faisant vibrer les notes d'une manière brusque et enthousiaste⁸⁰.

Ce sonnet qui confronte allusivement un souvenir fumiste à l'orthodoxie de l'*Ecce Deus* engage donc une lecture à plusieurs niveaux. Comme beaucoup des poèmes d'*Amour*, il montre les limites des auto-exégèses que Verlaine multiplie dans ses paratextes à partir de *Sagesse*. L'opposition «bien distinct[e]» établie par exemple dans *Pauvre Lélian*, entre les «livres où le catholicisme déploie [...] ses illécébrances» et les recueils «purement mondains»⁸¹, relève d'une stratégie de légitimation que l'on ne saurait interpréter littéralement.

Il convient enfin de souligner que cette exploration plurielle de la relation lyrique n'est pas imputable à une sorte de «schizoïdie» psychologique. Elle relève bien plutôt d'un projet poétique cohérent. Qu'ils s'ancrent dans l'expression d'un intime normatif et sacralisé, à rebours de l'anti-cléricalisme incarné par la République ferryste, ou dans l'expression oblique de désirs homoérotiques, ces poèmes ont d'abord en

(77) Verlaine évoque le souvenir de Lucien Viotti dans les *Mémoires d'un veuf* (*Œuvres en prose complètes*, éd. citée, p. 80).

(78) P. VERLAINE, *Fragments*, II, *Œuvres poétiques complètes*, éd. citée, p. 126.

(79) Cité par ROBERT DELAGE, *Chabrier et Verlaine*, «Revue Verlaine», n. 2, p. 13. Sur cette colla-

boration, on peut également se référer à l'étude de F. CLAUDON, *Verlaine et Chabrier*, in *Verlaine 1896-1996*, op. cit., pp. 137-142.

(80) R. DELAGE, art. cit., p. 13.

(81) P. VERLAINE, *Œuvres en prose complètes*, éd. citée, p. 688.

commun d'être articulés à la constitution d'un *ethos* anti-conformiste. D'autre part ils problématisent la conception romantique du destinataire idéal et universel, en sollicitant la participation de lecteurs dotés de compétences herméneutiques différentes. Ils témoignent donc d'une démarche réflexive que Verlaine n'abdiquera jamais au cours de sa carrière littéraire, en dépit des contraintes qui l'astreindront à une création alimentaire. En cela, ils nous invitent à conclure avec Thierry Chaucheyras que l'œuvre verlainienne procède d'une permanente «épreuve du lyrisme»⁸².

SOLENN DUPAS

(82) T. CHAUCHEYRAS, *Verlaine-Cros: la reprise de la parole*, «Revue Verlaine», n. 3-4, p. 107.